
De Musica, 2017 – XXI

La sorpresa del suono. Improvvisazione e interpretazione

Alessandro Bertinetto

Abstract

In questo articolo entro in dialogo con le posizioni difese da Marcello La Matina nel suo libro *Note sul suono* e propongo alcune riflessioni concernenti la relazione tra improvvisazione e interpretazione. Per un verso, ogni singola performance musicale è “improvvisazionale” (per lo meno in un grado minimo) e l’improvvisazione musicale può essere di tipo “interpretativo”. Inoltre, la riuscita di entrambe le pratiche dipende dal modo creativo ed espressivo in cui elaborano la “sorpresa del suono” emergente da ogni evento musicale. Per altro verso, tuttavia, mentre la performance interpretativa si cimenta con la restituzione di un senso musicale già stabilito dal testo della composizione, la performance d’improvvisazione genera intenzionalmente il suo proprio senso, dando forma al suono nel momento della performance¹.

1. Il suono: un evento sorprendente

Nel suo libro *Note sul suono*, Marcello La Matina scrive: «Il suono musicale non è un prodotto della mera intenzione del suonatore. O, meglio: esso può ben nascere come prodotto di un’intenzione, ma il suo avvento si colloca fuori dall’intenzionalità del singolo soggetto. Il suono \downarrow nasce dall’incontro

¹ Nel presente contributo ritorno sulle riflessioni circa l’improvvisazione musicale proposte nel secondo capitolo di Alessandro BERTINETTO, *Eseguiare l’inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, il Glifo 2016. Le ricerche che hanno portato alla stesura di questo articolo sono state possibili grazie al progetto “Aesthetic experience of the arts and the complexity of perception” (FFI2015-64271-MINECO-FEDER,UE).



Quest’opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

con uno strumento, nasce dal *tactus* muscolare, da una tensione dell'esecutore e dello strumento»².

Il luogo della musica, continua La Matina, è la corporeità, non la mente. Il che comporta quanto segue: «La carne del suono [...] è sorprendente per lo stesso musicista ed è nuova da evento a evento. Ciò conferisce alla relazione musicale tra *performer* e suono musicale reale il carattere di una relazione storica, *la quale resiste alla sostituzione dei significanti* coinvolti nell'evento e/o nella sua storia generativa»³.

La Matina spiega che l'evento della produzione musicale non è riducibile a un processo mentale che si deve realizzare fisicamente; piuttosto, ciò che accade (l'evento del suono) determina ciò che l'esecutore fa. Al riguardo, calza a pennello la celebre locuzione di Elizabeth Anscombe. Nella sua riflessione sull'agire intenzionale, la filosofa britannica, allieva di Wittgenstein, aveva elaborato una concezione dell'intenzionalità alternativa alla teoria causale, secondo la quale è l'intenzione (mentale) a causare l'azione (fisica). Anscombe sostiene, invece, che «la descrizione di quel che accade è propriamente la cosa che io direi di aver fatto, quindi non c'è distinzione tra il mio fare e l'accadere della cosa»⁴. Dunque, quella discrepanza tra l'intenzione e l'azione, che porta a supporre un (problematico) rapporto causale tra l'una e l'altra, emerge soltanto dalla prospettiva del soggetto; mentre dalla prospettiva della descrizione esterna si tratta di due modi di considerare la stessa cosa. Se quanto accade sul piano fisico è, in quanto tale, esterno alla prospettiva interna di chi compie l'azione, la descrizione (esterna) del fare e dell'accadere ne mostra l'identità. Un'identità che, tuttavia, resta nascosta al soggetto agente, all'interno della cui prospettiva ciò che accade esternamente appare costitutivamente come incontrollabile, eccedente, sorprendente.

² Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le ossa - anatomie dell'ingegno 2014, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ Elizabeth ANSCOMBE, *Intention* (1957), Cambridge MA, Harvard University Press 2000, pp. 52-53.

Applicando all'esecuzione musicale questo gioco di prospettive per cui l'agire e l'accadere in realtà coincidono, sebbene appaiano soggettivamente come discrepanti, si può allora che il suono (il significante) eccede, per chi lo produce, il senso (l'intenzione mentale) di chi lo produce. Donde, il fatto che l'esecutore avverta sorpresa quando il suono arriva: e ciò anche quando il suono è esattamente com'era da lui (l'esecutore) atteso. Scrive La Matina: «Il significante eccede il significato intenzionato nel gesto, ma – singolarmente – non falsifica le intenzioni che il soggetto darebbe di ciò che *he does*. Tutto accade come se il percorso del soggetto fosse prima in un senso e poi in un altro: prima è il soggetto che fa riferimento al significato, mentre poi è il significante che – emergendo in luogo dell'oggetto intenzionato – ritorna verso il soggetto sorprendendolo»⁵.

La realtà concreta e materiale del suono (il significante) eccede, pur mostrandolo, il gesto che lo produce, e sorprendendo, non in modo concettuale, ma 'muscolarmente' e cioè a livello fisico, il performer. La realtà del suono eccede qualunque credenza epistemica mentale circa il senso del suono, senza tuttavia smentirla o invalidarla. La "sorpresa del suono" è quindi un tipo particolarissimo di sorpresa. Infatti, in generale si definisce la sorpresa come un'emozione cognitiva che si esperisce quando una data situazione contraddice una credenza o un'aspettativa, magari implicite⁶. Nel caso che, seguendo La Matina, stiamo considerando, la credenza non viene smentita; è piuttosto il modo in cui la credenza è confermata a essere di per sé sorprendente, sorprendentemente imprevedibile per lo stesso agente che produce il suono, o che contribuisce a produrlo usando uno strumento⁷.

⁵ Marcello LA MATINA, *Note sul suono*, cit., p. 112.

⁶ Alexandre DECLOS, *The Aesthetic and Cognitive Value of Surprise*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics», Vol. 6, 2014, pp. 52-69, qui p. 57.

⁷ Ovviamente, quello qui preso in considerazione non è l'unico tipo di sorpresa rilevante nell'esperienza musicale. La comprensione e l'apprezzamento della musica si basano anche sul gioco cognitivo della conferma o smentita delle credenze e delle aspettative circa il suo svolgimento: questo tipo di sorpresa è un'emozione cognitiva fondamentale per l'apprezzamento delle qualità estetiche della musica, in misura notevole anche nel caso dell'improvvisazione. Cfr. Leonhard MEYER, *Emozione e significato della musica* (1956), Bologna, Il Mulino 1992; David HURON, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*,

Credo che si possano indicare almeno tre implicazioni interessanti di questa *fenomenologia* della sorpresa che interessa la produzione del suono musicale.

(1) Si potrebbe anzitutto mostrare come ciò che accade al performer sia in qualche modo analogo a ciò che accade a ogni artista, che non può prevedere il risultato della sua creatività. L'agire creativo non può risultare da una meccanica applicazione di regole, criteri e ricette ecc., ma comporta una presa di posizione trasformativa rispetto a regole, criteri, ricette ecc. in rapporto alla specifica situazione del fare artistico. Dunque, ammettendo che la creatività sia una qualità di ogni autentica opera d'arte⁸, allora il risultato della creatività non è prevedibile. L'opera d'arte, che risulta da un agire creativo (che peraltro può dirsi tale solo *a posteriori*), è quindi sorprendente anche per il suo produttore, l'artista⁹. Prima di mettersi all'opera, l'artista, infatti, può avere (e di solito ha) un'idea, una concezione, un significato da comunicare (così come un'idea su come realizzare questa "comunicazione"): ma l'evento dell'opera eccede ciò che aveva in mente (ovviamente questa eccedenza può anche essere di segno negativo, manifestando delusione, invece che entusiasmo, per il risultato conseguito). L'intenzione di per sé è insufficiente. È il confronto (e anche lo scontro) con il materiale, e con ciò che accade in questo confronto operativo, a portare alla realizzazione di un'opera che, letteralmente, l'artista non sa come ha potuto produrre (non lo poteva sapere: se lo avesse saputo, non sarebbe stato creativo) ed è quindi sorprendente, perché non totalmente riconducibile ad abilità tenute consapevolmente sotto il suo controllo (questa "ignoranza" non concerne, dunque, soltanto la dimensione proposizionale del "sapere che", ma anche quella esperienziale del "sapere come"). Qui, sia detto *en passant*, va cercata l'origine dell'idea tradizionale dell'ispirazione 'divina' o 'demonica' della creazione geniale dell'artista.

Cambridge, MA, MIT Press 2006; Elisa NEGRETTO, *The role of expectation in the constitution of subjective musical experience*, Doctoral Thesis, Padova 2010.

⁸ Non è questa la sede per discutere la questione. Me ne sono occupato in Alessandro BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, in «Daimon», Vol. 57, pp. 61-79 e la letteratura qui citata.

⁹ Cfr. Erkki HUOVINEN, *On Attributing Artistic Creativity*, in «Tropos», Vol. IV, n. 2, 2011, pp. 65-86.

(2) Si potrebbe poi proseguire l'argomentazione articolando la riflessione sull'intenzionalità a partire dalla già menzionata espressione di Elizabeth Anscombe: «I do what happens». Ciò che fa il performer esemplifica quanto si verifica in generale in ogni azione. Le intenzioni non guidano causalmente l'azione, ma si costruiscono nell'azione, insieme all'azione, a partire dal "confronto" (se così lo possiamo chiamare) con ciò che accade, con l'ambiente, la situazione, l'altro, lo strumento, ecc.¹⁰

(3) La descrizione della produzione del suono come un processo in cui ciò che accade (il suono) sorprende l'agente e le sue intenzioni sembra essere molto appropriata per l'improvvisazione. La Matina, però, pare volerci dire che la cosa valga non soltanto per l'improvvisazione, ma per qualsiasi esecuzione musicale, anche di musica composta. Sorge allora un problema, che può essere formulato con la seguente domanda: c'è una reale differenza tra improvvisazione ed esecuzione (interpretazione)? Se c'è, in che cosa consiste esattamente questa differenza?

Trascurando qui di sviluppare il tema del primo punto, cercherò di discutere (brevemente) quello del terzo punto. Per farlo, prenderò le mosse dalla questione dell'intenzionalità dell'agire improvvisativo (oggetto del secondo punto).

2. L'intenzione presa alla sprovvista

Per spiegare in che senso il suono ecceda il gesto, l'azione del performer, pur mostrando il gesto e senza contraddire il fatto che «il suono che volevo suonare è ancora il suono che volevo suonare»¹¹, La Matina riporta un'intervista di un musicista improvvisatore, e non di un qualunque musicista improvvisatore, ma di Keith Jarrett, quasi l'emblema della libera improvvisazione jazzistica. In un'intervista Jarrett racconta delle tecniche da lui usate per improvvisare in modo più efficace. Una di queste consiste nel cercare di disfarsi intenzionalmente delle abitudini esecutive consolidate. E nel rivolgere consapevolmente l'attenzione ai gesti del corpo, scopre che esso sa cose

¹⁰ Mi sia consentito rinviare in proposito ad Alessandro BERTINETTO, *"Mind the gap". L'improvvisazione come agire intenzionale*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 10, 2015, pp. 175-188.

¹¹ Marcello LA MATINA, *Note sul suono*, cit., p. 113.

che il soggetto non sa. La sua mano possiede conoscenze – relative a movimenti, gesti, tecniche – di cui il soggetto è inconsapevole. Per questo la musica che egli suona, semplicemente accade. Quindi, scrive Jarrett, «se qualcosa comincia ad accadere [...] devo lasciare che accada»¹².

È una situazione tipica dell'agire improvvisativo. Esercitandosi con i loro strumenti (o con la voce), gli improvvisatori acquisiscono conoscenze procedurali e competenze tecniche attraverso le quali “incorporano” abitudini decisionali. Grazie all'esercizio ripetuto, gesti e movimenti effettuati dagli improvvisatori suonando i loro strumenti diventano automatici, come divengono automatici i gesti e i movimenti effettuati da un automobilista per guidare un'auto o da un ciclista per pedalare. Così, anche se le improvvisazioni possono essere, in un modo o nell'altro, preparate, le decisioni prese dagli improvvisatori sotto l'“impulso del momento” non devono essere necessariamente state premeditate *consapevolmente*. Le decisioni prese dai musicisti durante un'improvvisazione sono, in alcuni casi, processi inconsci che possono verificarsi (in certa misura) automaticamente, come se gli eventi in corso – e non (almeno non esclusivamente) i codici già disponibili prima dell'esecuzione – e i corpi dei musicisti – e non soltanto le loro menti – dirigano od orientino le decisioni circa che cosa suonare e come suonare.

Quindi l'improvvisatore *sa e non sa* che cosa fare. In *Eseguire l'inatteso* ho chiamato questa situazione ambigua il *paradosso epistemico* dell'improvvisazione¹³. Per un verso, l'improvvisatore agisce senza avere una rappresentazione determinata del suo scopo, cioè di ciò che farà. Per altro verso, ha una conoscenza procedurale di ciò che fa. *Sa come fare*: utilizza materiali precedentemente assimilati attraverso l'esercizio, dispone di modelli di riferimento e rispetta, consapevolmente o meno, istruzioni, convenzioni, norme, vincoli. Quindi, per dirla con Lee Konitz, per poter mettersi a suonare senza sapere ciò che si farà, e cioè senza preparare prima ciò che si suonerà, che è appunto *ex improviso*, occorre molta preparazione («That's my way of preparation –

¹² Cit. in *ibid.*, p. 16.

¹³ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., pp. 74 ss. (a queste pagine rimando anche per una bibliografia più completa sul tema).

not to be prepared. And that takes a lot of preparation!»¹⁴). «Il musicista preparato», scrive Bruce Ellis Benson, «è il più capace di essere spontaneo¹⁵. È quando uno è già preparato che si sente libero di andare oltre i confini del preparato». L'improvvisazione, per dirla con l'espressione ossimorica di Coursil, è insomma «un atto premeditato di non-premeditazione»¹⁶. Per suonare senza sapere prima che cosa suonare occorre *saperlo* fare (*premeditazione*). Tuttavia, il *sapere fare* una cosa non coincide con il sapere che cosa si fa. Sapere fare una cosa significa disporre della capacità e dell'abilità di farla consapevolmente, ignorando che cosa esattamente si farà (la qual cosa quindi non è premeditata). Questo è il punto: chi realmente improvvisa non sa (non *vede in anticipo*) ciò che farà, anche se *sa come* farlo. Se l'azione dell'improvvisatore si riducesse all'esecuzione di un progetto già noto, non sarebbe più un'improvvisazione *stricto sensu*. Ecco perché improvvisatori come Keith Jarrett sentono la necessità di esercitarsi a perdere volontariamente abitudini acquisite, per poter agire senza che la propria esperienza pregressa determini in anticipo il corso dell'improvvisazione. Si tratta, insomma, di disimparare per aumentare gli spazi per la sorpresa. Ovviamente, questo disimparare ciò che si ha appreso per poter improvvisare in modo più autentico (ovvero: per ridurre il sapere anticipante il risultato del proprio fare) è un apprendimento di altre abilità e abitudini¹⁷.

Non è questa forse la situazione *tipica* dell'agire intenzionale? Se seguiamo la concezione anscombiana dell'intenzionalità, l'agire dell'improvvisatore è intenzionale, perché una volta compiuta l'azione, una volta emesso il suono, possiamo descrivere le ragioni per cui l'azione è stata compiuta. Questo – non una spiegazione causale del rapporto tra intenzione e azione – è ciò che si richiede per attribuire intenzionalità a un evento. Il fatto che il risultato dell'azione sorprenda non nega il senso dell'agire. Per riprendere le idee di

¹⁴ Cit. in Andy HAMILTON, *Jazz as Classical Music*, in M. Santi (ed.), *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*, Newcastle upon Tyne, U.K., Cambridge Scholars Publishing 2010, pp. 53-75, qui p. 55.

¹⁵ Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press 2003, pp. 142-143; trad. it. in Gianni ZEN, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia 2014, p. 149.

¹⁶ Jacques COURSIL, *Hidden Principles of Improvisation*, in J. Zorn (ed.), *Arcana III: Musicians on Music*, New York, Hips Road 2008, pp. 58-65.

¹⁷ In un recente articolo mi sono soffermato sul rapporto tra pratiche, abitudini, sapere come fare, improvvisazione e arte. Alessandro BERTINETTO, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», Vol. 3, 2016.

La Matina, il significante (il suono) non contraddice il senso/significato (l'intenzione), pur eccedendolo. Ciò vale anche nel caso in cui il gesto sia stato compiuto senza pensarci, semplicemente per abitudine: infatti, l'azione abituale può essere esattamente quanto si richiede per realizzare qualcosa nel modo giusto in un certo contesto¹⁸. Quindi, per quanto metta capo a risultati imprevisti e imprevedibili per lo stesso agente (il performer), l'agire improvvisativo è intenzionale, dato che l'intenzione non è indipendente dal realizzarsi dell'azione in un contesto specifico. L'agire intenzionale può inoltre integrare anche accidentalità impreviste, contingenze non controllabili dall'agente, che dipendono dalla situazione, così come l'impossibilità di prevedere con assoluta certezza ed esattezza i risultati del suo agire. L'autore dell'azione può perciò sorprendersi di quanto egli stesso fa. L'improvvisazione esemplifica proprio questa situazione: il musicista che improvvisa può sorprendersi della musica che produce, come se questa non fosse il risultato del proprio lavoro con lo strumento: come se, per assurdo, si producesse da sola.

Ciò si spiega con il fatto che l'azione è sempre anche una risposta a eventi esterni all'agente ed è essa stessa, secondo certe descrizioni, un evento "esterno". È questo il senso della felice espressione di Anscombe già citata in precedenza: «I do what happens», perché «la descrizione di quel che accade è propriamente la cosa che io direi di aver fatto, quindi non c'è distinzione tra il mio fare e l'accadere della cosa»¹⁹. La causalità non spiega l'intenzionalità dell'evento, ma, come argomenta anche La Matina, è "interna" all'evento²⁰, sotto certe descrizioni. Insomma, l'evento "Miles Davis suona la tromba" è descrivibile anche come "l'essere-suonata della tromba"²¹.

Se le circostanze sono diverse, le azioni sono diverse. Le intenzioni e le possibilità dell'azione dipendono dalle situazioni e dai contesti, vengono costruite nel corso dell'azione, e possono essere, in parte, "iscritte nel corpo". I

¹⁸ Cfr. Bill POLLARD, *Habitual Actions*, in T. O'Connor, C. Sandis (eds.), *A Companion to the Philosophy of Action*, Singapore, Wiley-Blackwell 2010, pp. 70-81, qui 80.

¹⁹ Elizabeth, ANSCOMBE, *Intention*, cit., pp. 52-53.

²⁰ Marcello LA MATINA, *Note sul suono*, cit., p. 13.

²¹ Cfr. Jennifer HORNSBY, *Actions in their circumstances*, in AA.VV. *Essays on Anscombe's Intention*, Cambridge, MA, Harvard University Press 2011, pp. 105-126, qui pp. 107-108.

fini dell'azione non sono soltanto realtà future che l'azione deve concretizzare, ma risultati dei mezzi, dei materiali, e dei corpi a disposizione in una data circostanza, in una precisa situazione. L'improvvisazione mette in rilievo questo aspetto dell'azione intenzionale, manifestando che *i progetti, le intenzioni*, non sono mentalmente precostituiti, ma *si costruiscono attraverso l'azione* in una specifica situazione²²; quindi l'intenzione è elemento costitutivo (e non previo) dell'azione e l'azione intenzionale non è incompatibile né con le azioni eseguite per abitudine (sebbene richieda la capacità di sospendere alla bisogna l'abbandono all'abitudine), né con il fatto che ciò che accade sorprende lo stesso agente.

Sostenendo il carattere intenzionale del fare improvvisativo, dunque, non si sta suggerendo di rimontare alle intenzioni mentali dei performer dietro le loro azioni, ma – come ha recentemente ben argomentato, Clément Canonne²³ – di intendere l'improvvisazione come un agire motivato, dotato di senso, il cui carattere intenzionale traspare da quanto (e da come) viene fatto. Anche se ciò che accade (il suono) sorprende (e in qualche modo sospende) il senso di ciò che viene fatto.

3. Improvvisazione ed esecuzione

L'improvvisazione sembra così non soltanto non essere il contrario dell'agire intenzionale, o un agire quasi-intenzionale (una *quasi*-azione, come sostiene, erroneamente, Rousselot²⁴), ma, si potrebbe azzardare, suo paradigma²⁵. L'intenzione si costruisce nell'azione, come paradigmaticamente

²² Cfr. Jean-François DE RAYMOND, *L'improvisation. Contribution a la philosophie de l'action*, Paris, Vrin 1980; Christopher DELL, *Die Improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Bielefeld, Transcript 2012; Alessandro BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM 2014, pp. 15-28.

²³ Clément CANONNE, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in «Aisthesis», Vol. VI, special issue: *Ontologie Musicali*, a cura di A. Arbo & A. Bertinetto, 2013, pp. 331-356.

²⁴ Mathias ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan 2012.

²⁵ L'interazione improvvisativa (nella fattispecie in ambito teatrale) è presa a paradigma dell'interazione tra esseri umani anche da David VELLEMAN nel saggio *How We Get Along*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 2009.

accade nell'improvvisazione. Sorge però allora, inevitabilmente, una questione, che in relazione all'ambito specifico dell'esecuzione musicale può essere posta nei termini seguenti. Per un verso, qualunque esecuzione musicale comporta un'eccedenza del suono rispetto al significato previsto e prevedibile: una discrasia fra significante e significato che dipende dal fatto che quella che, alludendo a una nota espressione di Barthes, possiamo denominare la concreta "grana del suono" non è anticipabile, ma accade nell'*hic et nunc* della performance²⁶. Insomma, qualunque esecuzione è impreveduta e imprevedibile, perché i suoni concreti non sono mentalmente anticipabili. Per altro verso, sembra così svanire la specificità dell'improvvisazione musicale. Infatti, in quanto coincidenza tra invenzione ed esecuzione, l'improvvisazione dovrebbe differire dall'esecuzione di musica composta per il fatto di non riprodurre qualcosa di già costruito e annotato (sulla carta, nella memoria collettiva, o su qualche altro supporto), inventando sul momento eventi musicali impreveduti e sorprendenti per lo stesso performer. Ma se qualunque esecuzione è caratterizzata da questa imprevedibilità, sorge allora la domanda: ha senso dire che qualunque esecuzione musicale è *ex improvviso*, perché il suono è come tale un accadimento *corporeo* sorprendente che avviene in un momento irripetibile e in una situazione specifica? In caso di risposta affermativa la differenza tra improvvisazione ed esecuzione sembrerebbe cadere. Un simile esito si scontrerebbe, tuttavia, con quanto sembrano dare per scontato le intuizioni che abbiamo circa le nostre pratiche: l'interpretazione di una sinfonia di Beethoven non è un'improvvisazione; un'improvvisazione di Evan Parker non è l'interpretazione di un'opera musicale. In quali termini può essere risolta questa difficoltà?

Come ho proposto in *Eseguire l'inatteso*²⁷, per distinguere tra improvvisazione ed esecuzione si può anzitutto provare a considerare il ruolo svolto dalle decisioni del performer durante l'esecuzione. Si potrebbe sostenere che quanto più le decisioni relative alla performance vengono prese durante la performance (consapevolmente e intenzionalmente oppure per abitudine o addirittura "automaticamente"), tanto più la performance è improvvisata

²⁶ Un discorso a parte concerne la musica registrata. Sul tema si veda ora ARBO Alessandro, LEPHAY Pierre Emmanuel (a cura di), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Herman 2017.

²⁷ Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., pp. 92 ss.

(senza comunque trascurare che l'improvvisazione si svolge sempre sulla base di convenzioni, modelli, referenti, ed elementi pre-composizionali *readymade*: *riff*, formule, frasi, ecc.). In questo senso, se una performance è o meno un'improvvisazione sarebbe una questione di grado (come sostengono Andrew Kania e Lee B. Brown²⁸). D'altronde, la creatività espressiva di un'esecuzione di musica composta è di tipo improvvisativo, dato che può essere "misurata" in base al modo in cui le sue qualità espressive deviano (consapevolmente o meno) da qualche tipo di norma²⁹.

La constatazione del carattere graduale dell'improvvisazione e la conseguente idea che ogni esecuzione sia più o meno improvvisazionale mette però ovviamente in crisi la specificità dell'improvvisazione: infatti, se l'improvvisazione è una questione di grado, la distinzione tra improvvisazione e interpretazione rischia di divenire semplicemente l'esito di una stipulazione. È precisamente questo l'esito delle riflessioni di James O. Young e Carl Matheson, i quali per dirimere la questione della differenza tra improvvisazione e interpretazione hanno proposto di distinguere tra le *proprietà espressive* o *interpretative* di una performance musicale e le sue *proprietà strutturali*. Le proprietà espressive e interpretative includerebbero il tempo, il rubato, il vibrato e la dinamica. Invece le proprietà strutturali sarebbero la melodia, l'armonia e il ritmo. I due autori sostengono che, nel caso di un'improvvisazione «le proprietà strutturali della performance non sono completamente determinate dalle decisioni prese prima della performance»³⁰. Nonostante riconoscano che la linea di demarcazione tra le proprietà espressive e interpretative e le proprietà strutturali è «nebulosa», sostengono che «dev'essere tratteggiata», allo scopo di evitare la conseguenza di dovere considerare ogni performance (ancorché in gradi variabili) come un'improvvisazione, come hanno sostenuto Carol Gould e Kenneth Keaton³¹. Però una simile risposta

²⁸ Andrew KANIA, *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 69, pp. 391-403, qui p. 396; Lee B. BROWN, *Improvisation*, in T. Gracyk, & A. Kania, (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge 2011, pp. 59-69, qui pp. 66-67.

²⁹ È la tesi di Erik CLARKE, *Creativity in Performance*, in «Musica Scientiae», Vol. 9, 2005, pp. 157-182.

³⁰ James O. YOUNG, Carl MATHESON, *The Metaphysics of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, 2000, pp. 125-133, qui p. 127.

³¹ Carol S. GOULD, Kenneth KEATON, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, pp. 143-148.

sembra ridursi a un semplice *begging the question*: la questione è precisamente capire se improvvisazione e interpretazione siano davvero distinguibili. Quindi, anche se vogliamo che siano distinguibili (per rispettare le intuizioni rispetto alle nostre pratiche, che sembrano presupporre tale distinzione), non si può semplicemente presupporre che lo siano. Alla luce delle considerazioni di Marcello La Matina ricordate all'inizio, si può quindi provare a rivalutare la tesi di Gould e Keaton, senza, tuttavia, cadere nell'errore di privare l'improvvisazione della sua specificità. Vogliamo quindi tenere insieme la tesi del carattere sorprendente e imprevisto di qualunque evento musicale e la tesi dello specifico carattere dell'improvvisazione. Nelle prossime pagine, dopo aver meglio articolato le critiche alla proposta di Young e Matheson, proverò a spiegare come queste due tesi siano tra di loro compatibili.

Quanto La Matina scrive sulla “sorpresa del suono” si sposa perfettamente con il fatto, ben messo in luce già dal classico lavoro di Roman Ingarden sull'ontologia dell'opera musicale, che *tutte* le opere musicali hanno costitutivamente «punti di indeterminatezza» che vengono determinati nelle loro esecuzioni³². La realtà concreta della performance determina le indicazioni fornite dalla partitura. Il che concerne in modo particolare la concretezza del suono, che non può essere anticipata e genera sorpresa, anche per l'esecutore. Ciò potrebbe far pensare, allora, che l'improvvisazione sia effettivamente una mera questione di grado e che sia, di fatto, una condizione fattuale di ogni performance musicale. Alcuni recenti studi di tipo empirico parrebbero, peraltro, confermare questa tesi: di fronte alla stessa partitura, il violinista non suona allo stesso modo quando la esegue da solo e quando la esegue insieme agli altri membri di un quartetto³³. L'interprete “aggiusta” il suo modo di suonare in rapporto alla specifica situazione performativa.

Se l'indistinzione tra improvvisazione e interpretazione può risultare scomoda, per chi voglia continuare a sostenere la differenza tra le due pratiche, non è grazie alla rigidità stipulativa della distinzione proposta da Young e Matheson che possiamo risolvere il dilemma. Come ha giustamente osservato

³² Roman INGARDEN, *L'opera musicale e il problema della sua identità* (1958), Palermo, Flaccovio 1989, p. 239. Cfr. Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, cit., pp. 77 ss.; cfr. Gianni ZEN, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, cit., p. 85.

³³ Si veda nuovamente Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., p. 93 per i riferimenti bibliografici.

Andrew Kania³⁴, Young e Matheson lasciano inspiegato il motivo per cui le proprietà espressive di una performance musicale improvvisata non possano essere rilevanti in un'improvvisazione. Si dà, infatti, il caso che in alcune pratiche musicali la semplice variazione delle proprietà espressive può essere un risultato artisticamente importante dell'improvvisazione. Di conseguenza, se l'invenzione delle proprietà espressive “sul momento” è una delle possibilità dell'improvvisazione, allora chiamare in causa la distinzione tra proprietà espressive e strutturali per distinguere tra improvvisazione e interpretazione è inutile. Inoltre, la distinzione tra proprietà espressive e proprietà strutturali non può essere intesa troppo rigidamente. Infatti, come sarebbe possibile identificare quali sono le proprietà strutturali dell'improvvisazione, a prescindere dal tipo di pratica musicale di cui ci stiamo occupando? Come ha giustamente argomentato Lee B. Brown, la determinazione stessa di che cos'è strutturale e di che cosa è (soltanto?) espressivo può variare a seconda della pratica musicale presa in considerazione³⁵. Ne consegue che la scivolosa distinzione tra le caratteristiche musicali strutturali ed espressive, non può essere addotta come condizione necessaria o sufficiente per distinguere tra improvvisazione e interpretazione.

Resta, però, il problema di offrire una spiegazione plausibile del nostro distinguere tra improvvisazione e interpretazione. Si potrebbe tentare di aggirare questo scoglio, argomentando che, per quanto l'interpretazione possa essere sia improvvisata sia pianificata o studiata, essa ripresenta e rappresenta ora una composizione (nel senso letterale di un allestimento organizzato di elementi) già disponibile prima di questo evento performativo e che (potenzialmente) sarà ancora disponibile dopo l'evento performativo. L'improvvisazione, invece, opera sempre nella dimensione della *presenza*. Ciò che si esegue non c'era prima, e, come processo inventivo ed esecutivo a un tempo, non ci sarà dopo, anche se l'agire improvvisativo può portare all'invenzione “all'impronta” di un risultato nuovo che può sopravvivere al processo effimero che l'ha prodotto (magari grazie alla trascrizione e alla registrazione): tale risultato *può* essere un’“opera” oppure un modo nuovo (originale, inaspettato, sorprendente) di leggere e rendere un'opera preesistente.

³⁴ Andrew KANIA, *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, cit., p. 395.

³⁵ Lee B. BROWN, *Improvisation*, cit., p. 66.

Insomma, anche se l'improvvisazione può essere fino a un certo punto preparata, essa è *costitutivamente performativa*, nel senso che vive e muore durante una singola esecuzione e non è ripetibile. Allo stesso modo in cui non posso prevedere né ripetere una particolare esecuzione, vincolata com'è alla propria situazione evenemenziale, ovvero per dirla nei termini di La Matina alla «carne del suono» che avverrà, posso ripetere il risultato di un'improvvisazione, ma *non* l'improvvisazione come evento performativo. Sappiamo, per esempio, che Coleman Hawkins fu spinto a imparare a memoria e a ripetere uguale in ogni esecuzione il suo celebre assolo su *Body and Soul* al sax tenore: le ripetizioni dell'improvvisazione originale non sono più improvvisazioni, bensì esecuzioni ripetute del risultato di una precedente performance di improvvisazione assunta come modello strutturale. Invece, l'interpretazione (in quanto lettura *off line* di un'opera) *può* essere studiata e ripetuta, anche se la concreta realizzazione di ogni singola esecuzione di un'interpretazione è imprevedibile e potenzialmente sorprendente.

A differenza dell'interpretazione, che può avere, come le opere, diverse occorrenze, l'improvvisazione è, infatti, legata ontologicamente a una singola irripetibile e imprevedibile situazione performativa. Bene scrive Eero Tarasti³⁶: «L'improvvisazione è segno di una certa condizione esistenziale. [...] Nell'improvvisazione la situazione esistenziale, temporale e spaziale di chi improvvisa viene sempre in primo piano. L'improvvisazione è un modo particolare in cui i segni esistono. In termini linguistici, l'improvvisazione come enunciato è sempre deittica, cioè un atto che indica il momento e il luogo dell'enunciazione. L'improvvisazione è una *traccia* di una situazione di performance nella performance stessa».

Per discernere nettamente tra improvvisazione e interpretazione può allora bastare questa considerazione di tipo semiotico? La risposta è ancora negativa. Infatti, come ha ben argomentato Emanuele Ferrari, anche ogni concreta esecuzione (incluse le esecuzioni di interpretazioni ripetibili) è, in quanto «interpretazione performativa», un evento unico e irripetibile: un evento, in cui vengono determinati dettagli dell'opera non precisabili se non attraverso la singola esecuzione, la quale è inevitabilmente soggetta alla contingenza della

³⁶ Eero TARASTI, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Milano, Ricordi-Lim 2010, p. 225.

particolare circostanza in cui avviene³⁷. Proprio come sostiene La Matina, in ogni esecuzione il suono accade come un evento imprevisto, imprevedibile e sorprendente per lo stesso musicista: il suono è *ex improvviso*.

Inoltre, volendo considerare la questione dalla prospettiva inversa, l'improvvisatore "esegue" anch'egli – in senso interpretativo – elementi già preparati come condizione di possibilità della sua stessa pratica improvvisativa: in tal senso, un'improvvisazione può essere interpretazione di una canzone, di uno stile, di una tradizione musicale³⁸. I confini tra improvvisazione e interpretazione sembrano così confondersi nuovamente, anche in questa direzione: non soltanto ogni interpretazione accade in esecuzioni impreviste e sorprendenti (*ex improvviso!*), ma la stessa improvvisazione sembra accadere come interpretazione di elementi preesistenti. Insomma: ogni esecuzione è improvvisazione, ogni improvvisazione è interpretazione.

Se ci fermassimo a questa constatazione, tuttavia, non renderemmo giustizia alle reali specificità delle due pratiche. Ha fatto molto bene Gianni Zen a osservare che, se è vero che, come l'esecuzione interpretativa di un'opera, anche l'improvvisazione è preparata, ci sono differenze tra *come* ci si prepara nei due casi³⁹. In particolare, la differenza tra le due pratiche, quella dell'esecuzione (interpretativa) di un brano e quella dell'improvvisazione, va ricercata nel diverso ruolo che il *rapporto con la contingenza* della situazione gioca nei due casi. Nel caso dell'interprete-esecutore la contingenza del momento presente è una condizione ontologicamente ineliminabile del suo fare, che consiste nel dare manifestazione acustica a un costrutto già formato, che già c'è, e che si deve appunto interpretare, dopo aver preparato la performance in base a ciò che essa *dev'essere*⁴⁰. Nel caso dell'improvvisazione, invece, si prepara la performance in rapporto a ciò che *può* essere e, nell'esecuzione, si tratta precisamente di «dare forma nell'istante», come ben scrive Emanuele

³⁷ Una simile linea argomentativa è quella svolta da Marcello RUTA nella relazione presentata al decimo convegno annuale della *European Society for Aesthetics* (Berlino, 2017), *Horowitz does not Repeat Either! Some Considerations About Free Improvisation, Repeatability and Normativity* (in corso di pubblicazione nei *Proceedings* del convegno).

³⁸ Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, cit., p. 143; Gianni ZEN, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, cit., p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁰ Cfr. Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, cit., p. 154.

Ferrari⁴¹. In altre parole, nell'improvvisazione la forma e il senso di ciò che si suona non preesistono al suono: piuttosto, il rapporto intenzionale e attenzionale con la situazione presente (imprevista, emergente) – in relazione sia alla tradizione culturale specifica della performance in questione (barocco, jazz, musica colta, ecc.), sia alle fasi del processo performativo *in fieri* – diventa sorgente formativa di senso: un senso che è tale anche perché è una direzione (o più direzioni) che si articola(no) *hic et nunc*, come in una conversazione; un senso che il performer, così ogni altro ascoltatore, scopre mentre suona (ovvero, mentre lo costruisce e lo percorre)⁴².

Non si torna allora così all'idea del suono che sorprende il performer, ogni performer, anche l'esecutore di una composizione? Sì e no. Sì, qualora s'intenda che, in generale, il suono non è prevedibile ed eccede, sempre, il senso; no, se si considera che nell'improvvisazione *il modo in cui il suono eccede il senso è costitutivo di senso*: senso musicale. L'eccedenza del significante rispetto al significato è qui costruzione, *in fieri* ed *effimera*, di significato.

È quello che accade in particolare nelle musiche guidate da quello che Vincenzo Caporaletti ha chiamato il *principio audiotattile*: musiche, come il jazz, il rock e la *worldmusic*, vincolate non alla mediazione visiva della notazione scritta, ma a quella del sistema psicosensoriale del musicista e alla «modulazione fisico-gestuale di energie sonore» che struttura un testo musicale sempre personale, in quanto codificato dalle *nuances* come “marcature espressive individuali”⁴³. Qui il senso della musica (ancorché connesso, ma dinamicamente e trasformativamente, alla tradizione di un genere o a uno stile personale) «non preesiste all'esecuzione»: poiché qui il gesto prevale sul testo, il senso della musica dipende dall'«immanenza fenomenologica del plesso sinergico costituito da chi esegue e da ciò che viene eseguito»⁴⁴.

Insomma, l'improvvisazione si alimenta della capacità di sfruttare creativamente nell'urgenza dell'istante la contingenza inattesa delle circostanze

⁴¹ Emanuele FERRARI, *Esecuzione musicale e improvvisazione*, in F. Cappa - C. Negro (a cura di), *Il senso nell'istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini 2006, pp. 119-136, qui p. 125.

⁴² Jacques COURSIL, *Hidden Principles of Improvisation*, cit.

⁴³ Cfr. Vincenzo CAPORALETTI, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM 2014, pp. 202-219.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 202.

della performance: il corpo e la mente di chi suona, la *location*, la composizione e l'atteggiamento del pubblico, l'atmosfera emozionale di una data serata, e tutto ciò che accade mentre si costruisce la musica. Gran parte del pregio della performance consiste nella riuscita della risposta a emergenze impreviste (*in primis* l'emergenza del suono), che è dovuta non semplicemente alla riduzione o alla negazione della contingenza, ma alla sua creativa valorizzazione. La situazione performativa diviene parte del senso della musica, perché (1) la forma dell'oggetto musicale si costruisce (in modo rilevante) "nell'istante", (2) la musica è segno della propria situazione performativa, (3) è connessa strettamente al sistema psicofisico dell'esecutore, anche rispetto al suo carattere espressivo, e (4) ciò rileva per la qualità estetica dell'"oggetto" musicale percepito dall'ascoltatore⁴⁵. Nell'improvvisazione, dunque, il confronto con l'imprevisto, con la situazione, con la soggettività psico-fisica del performer acquisisce carattere formativo, e tale confronto *può* condurre all'invenzione di soluzioni creative artisticamente valide che eccedano una routine potenzialmente pericolosa, per es. perché noiosa: la sospensione di certe abitudini e anche, in certi casi, la violazione di regole e convenzioni, per far fronte alla contingenza, *può* perciò essere la chiave del successo (ma, ovviamente, non è detto che lo sia).

Se le cose stanno così, è pertanto possibile distinguere il campo dell'interpretazione da quello dell'improvvisazione. Si tratta di due pratiche basate su un diverso modo di generare senso artistico. Nell'improvvisazione si dà, intenzionalmente, forma alla musica nell'istante, perché il gesto fa aggio sul testo; nell'interpretazione prevale il testo di una forma preesistente che occorre appunto eseguire e interpretare. Ciononostante, è vero che non è sempre facile determinare in maniera netta la differenza tra improvvisazione e interpretazione a livello empirico, qualora non si sappia per vie diverse da quelle del semplice ascolto se la performance sia davvero improvvisata⁴⁶. Tuttavia,

⁴⁵ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Performing Imagination: the Aesthetics of Improvisation*, in «Klesis», Vol. 28, 2013, pp. 62-96; Alessandro BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, cit.; Clément CANONNE, *L'appréhension esthétique de l'improvisation*, cit., pp. 335-337.

⁴⁶ Sulla questione dell'indiscernibilità dell'improvvisazione, mi sia consentito il rinvio a cfr. Alessandro BERTINETTO, *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in S. Castro, F. Perez Carreño, *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Murcia, editum 2016, pp. 183-201.

ritengo sia possibile specificare qualche “sintomo” dell'improvvisazione. Qui ne individuo due, strettamente interconnessi.

(1) Il primo è il senso di *presenza*. Questa è la marca distintiva dell'improvvisazione. Gli improvvisatori reagiscono all'istante a ciò che accade nella situazione attuale, a ciò che sta accadendo *qui e ora*, e il pubblico deve essere *presente* al momento della performance per cogliere ciò che avviene in *questa* improvvisazione⁴⁷. Certamente, ogni performance musicale avviene di per sé in un presente irripetibile, ma a differenza dell'improvvisazione, nel caso dell'interpretazione di un'opera composta un testo costruito nel passato, pre-scritto, è il riferimento che vincola il gesto attuale dell'interprete. Nell'improvvisazione, invece, la presenza, il confronto performativo con la situazione attuale, è la condizione alternativa alla rap-presentazione ovvero alla ri-presentazione di un'opera già costruita⁴⁸. Nell'improvvisazione, per dirla con l'efficace locuzione di Jacques Coursil, «si deve inventare un evento, cioè creare l'avvento del presente»⁴⁹. Rimodellando la formulazione di Anscombe ripresa da La Matina, si potrebbe allora dire: mentre in qualsiasi performance l'interprete fa ciò che accade (il suono), nell'improvvisazione egli *deve fare (l')accadere*. L'improvvisazione musicale intenzionale è dunque un compito di formazione di senso musicale che l'interprete si assume e che è tenuto a svolgere qui e ora.

(2) Tale formazione di senso musicale qui e ora comporta il secondo “sintomo” dell'improvvisazione: il circuito di retro-alimentazione (*feedback loop*) tra i processi decisionali del musicista nel corso della performance e quanto accade nella performance, ovvero tra valutazione e produzione, tra senso e suono⁵⁰. Il *fare (l')accadere* ha una struttura ricorsiva. Quello che i musicisti fanno quando suonano da soli e in modo decisamente più evidente quando interagiscono con altri musicisti influenza le decisioni su come continuare la performance; e viceversa, gli effetti di tali decisioni a posteriori

⁴⁷ Cfr. Lee B. BROWN, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 54, 1996, pp. 353-369, qui pp. 356 e 365.

⁴⁸ Mathias MASCHAT, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in «Auditive Perspektiven», Vol. 2, 2012.

⁴⁹ Jacques COURSIL, *Hidden Principles of Improvisation*, cit.

⁵⁰ Stephan NACHMANOVITCH, *Free play. Improvisation in Life and Art*, New York, Penguin 1990.

Aaron BERKOWITZ, *The Improvising Mind*, New York, Oxford University Press 2010; Alessandro BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, cit.; Alessandro BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, cit.

sorprendono e retroattivamente determinano il “senso” di quanto è stato fatto prima. La valutazione influisce sul processo performativo e può contribuire a modificare o a reindirizzare il corso della performance. Il monitoraggio e la valutazione, da parte dei musicisti, della loro produzione musicale nel corso della performance fa parte della performance. Le valutazioni che influiscono sulla performance sono realizzate (a) dal musicista stesso (che nelle successive fasi dell'improvvisazione manifesta come valuta quello che ha appena suonato), (b) nel caso di un'improvvisazione di gruppo anche dagli altri musicisti (che nei loro gesti e nella musica prodotta esprimono apprezzamento o disaccordo circa quello che altri musicisti stanno facendo o hanno appena fatto), e (c) anche dal pubblico (che, in modi diversi a seconda delle diverse situazioni musicali, può comunicare ai musicisti la sua valutazione di quanto sta ascoltando).

Ne consegue che l'improvvisazione comporta (almeno parzialmente, dato che la performance si sviluppa su e a partire da un *background* di riferimento) l'autoformazione del contesto in cui essa si svolge nel corso dello stesso processo performativo: nel corso dei processi improvvisativi si verificano *feedback loops*, grazie a cui ciò che precede diventa cornice normativa di riferimento di ciò che segue e ciò che segue contribuisce a determinare il senso di ciò che precede. È un processo di tipo organico di reciproca determinazione tra senso e suono. Nell'improvvisazione collettiva o di gruppo tale organicità acquisisce una dimensione interattiva: l'interazione tra performer è parte integrante del senso della musica, perché il modo in cui i performer accolgono musicalmente quanto stanno facendo i compagni contribuisce a generare il senso generale della performance⁵¹.

Le valutazioni interattive-performative “sul momento” e il senso di presenza hanno certamente un peso anche nel caso di esecuzioni di composizioni musicali. Tuttavia, lo hanno in modo diverso: in questo caso, il senso di ogni passaggio musicale è già in gran parte determinato dal contesto complessivo prefissato della composizione musicale e l'interazione, per quanto effettiva e

⁵¹ Sulla questione cfr. David Borgo, *Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance*, in «Pacific Review of Ethnomusicology», Vol. 8, n. I, 1996/7, pp. 23-40; Georg BERTRAM, *Improvisation und Normativität*, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (Hrsg.), *Improvvisieren*, Bielefeld, Transcript 2010, pp. 21-40; Clément CANONNE, *Focal Points in Collective Free Improvisation*, in «Perspectives of New Music», Vol. 51, n. 1, 2013, pp. 40-55.

importante, si limita a quel coordinamento (magari guidato da un direttore d'orchestra) che è necessario per eseguire insieme, a tempo e con una coerente intenzione espressiva, una parte già pronta. Qualora, invece, il contributo delle valutazioni “sul momento” alla costruzione dell'organizzazione musicale e il senso di presenza siano elevati, l'esecuzione acquisterà probabilmente una connotazione improvvisativa.

4. Conclusioni: il primato della performance e la carne del suono

Nonostante sia possibile, come ho cercato di mostrare, stabilire, almeno teoricamente, una differenza tra improvvisazione e interpretazione, l'improvvisazione mette in primo piano quello che possiamo chiamare il “primato della performance” in musica: l'irriducibilità, in ogni performance musicale, di questo singolo suono eseguito qui e ora a un senso musicale precostituito (pre-[i]scritto). Poiché (1) la musica, in quanto arte performativa, ha bisogno di essere eseguita e poiché (2) l'esecuzione avviene sempre in un contesto spazio-temporale specifico e coinvolge (nonostante i processi di razionalizzazione e di controllo impostisi nella tradizione musicale occidentale⁵² su cui si basa il *mainstream* dell'ontologia analitica della musica) la corporeità affettiva dei musicisti (almeno nel caso di musica prodotta da strumenti acustici), anche l'esecuzione di musica composta è sempre in certa misura inattesa e sorprendente. La «carne del suono» è sempre nuova, in ogni evento performativo. La differenza tra improvvisazione (in senso proprio) ed esecuzione consiste allora fondamentalmente nel fatto che la prima è intenzionale, poiché, assumendosi come compito il *fare (l')accadere*, volutamente affida all'incontro con la contingenza valore (tras)formativo (e, possiamo aggiungere, mette in scena questa specifica intenzionalità, anche attraverso elementi contestuali e rituali), mentre l'“improvvisazione” cui è destinata ogni occasione performativa è l'eccedenza non intenzionale della concretezza di un evento rispetto al suo significato previsto (potremmo dire: è la componente non intenzionale di un agire comunque imputabile intenzionalmente al performer, se lo volessimo descrivere). L'improvvisazione propriamente detta

⁵² Cfr. Ernest T. FERAND, *Die Improvisation in der Musik*, Zurich, Rhein-Verlag 1938.

esemplifica, così, un carattere essenziale di ogni pratica musicale – il suo carattere di performance, di azione reale, che accade in una situazione concreta e unica. Una situazione che, anche qualora sia del tutto attesa (come nel caso dell'esecuzione di una nota composizione), è, come giustamente osserva Marcello La Matina, irriducibile al controllo di un soggetto mentale astratto dalla sua corporeità. Perciò è di per sé sorprendente.

Su e con questa sorpresa del suono (una sorpresa da intendersi non soltanto in termini soggettivi, ma anche e piuttosto in quelli di attiva e oggettiva eccellenza: *Überraschung*), l'improvvisazione si assume il compito di costruire il suo senso. In ciò consiste la sua specificità.

Bibliografia

ANSCOMBE Elizabeth, *Intention* (1957), Cambridge MA, Harvard University Press 20002.

ARBO Alessandro, LEPHAY Pierre-Emmanuel (a cura di), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Herman 2017.

BENSON Bruce Ellis, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press 2003.

BERKOWITZ Aaron, *The Improvising Mind*, New York, Oxford University Press 2010.

BERTINETTO Alessandro, *Performing the Unexpected*, in «Daimon», Vol. 57, 2012, pp. 61-79.

BERTINETTO Alessandro, *Performing Imagination: the Aesthetics of Improvisation*, in «Klesis», Vol. 28, pp. 62-96, 2013.

BERTINETTO Alessandro, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM 2014, pp. 15-28.

BERTINETTO Alessandro, "Mind the gap". *L'improvvisazione come agire intenzionale*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 10, 2015, pp. 175-188.

BERTINETTO Alessandro, *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in S. Castro, F. Perez Carreño, *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Murcia, editum 2016, pp. 183-201.

Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione, Roma, il Glifo 2016.

BERTINETTO Alessandro, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», Vol. 3, 2016.

BERTRAM Georg, *Improvisation und Normativität*, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (Hrsg.), *Improvisieren*, Bielefeld, Transcript 2010, pp. 21-40.

BORGIO David, *Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance*, in «Pacific Review of Ethnomusicology», Vol. 8, n. I, 1996/7, pp. 23-40.

BROWN Lee B. *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 54, 1996, pp. 353-369.

BROWN Lee B, *Improvisation*, in T. Gracyk, & A. Kania, A. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge 2011, pp. 59-69.

CANONNE Clément, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in «Aisthesis», Vol. VI, special issue: *Ontologie Musicali*, a cura di A. Arbo A. & A. Bertinetto A., 2013, pp. 331-356.

CANONNE Clément, *Focal Points in Collective Free Improvisation*, in «Perspectives of New Music», Vol. 51, n. 1, 2013, pp. 40-55.

CAPORALETTI Vincenzo, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

CLARKE Erik, *Creativity in Performance*, in «Musica Scientiae», Vol. 9, 2005, pp. 157-182

COURSIL Jacques, *Hidden Principles of Improvisation*, in J. Zorn (ed.), *Arcana III: Musicians on Music*, New York, Hips Road 2008, pp. 58-65.

DECLOS Alexandre, *The Aesthetic and Cognitive Value of Surprise*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics», Vol. 6, 2014, pp. 52-69.

DELL Christopher, *Die Improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Bielefeld, Transcript 2012.

DE RAYMOND Jean-François, *L'improvisation. Contribution a la philosophie de l'action*, Paris, Vrin 1980.

FERAND, Ernest T., *Die Improvisation in der Musik*, Zurich, Rhein-Verlag 1938.

- FERRARI Emanuele, *Esecuzione musicale e improvvisazione*, in F. Cappa - C. Negro (a cura di), *Il senso nell'istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini 2006, pp. 119-136.
- GOULD Carol S. – KEATON Kenneth, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, 2000, pp. 143-148.
- HAMILTON Andy, *Jazz as Classical Music*, in M. Santi (ed.), *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*, Newcastle upon Tyne, U.K., Cambridge Scholars Publishing 2010, pp. 53-75.
- HORNSBY Jennifer *Actions in their circumstances*, in AA.VV., *Essays on Anscombe's Intention*, Cambridge, MA, Harvard University Press 2011, pp. 105-126.
- HURON David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA, MIT Press 2006.
- INGARDEN Roman, *L'opera musicale e il problema della sua identità (1958)*, Palermo, Flaccovio 1989.
- KANIA Andrew, *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 69, 2011, pp. 391-403.
- LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le ossa - anatomie dell'ingegno 2004.
- MASCHAT Mathias, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in «Auditive Perspektiven», Vol. 2, 2012.
- MEYER Leonhard, *Emozione e significato della musica (1956)*, Bologna, Il Mulino 1992.
- NACHMANOVITCH Stephan, *Free play. Improvisation in Life and Art*, New York, Penguin 1990.
- NEGRETTO Elisa, *The role of expectation in the constitution of subjective musical experience*, Doctoral Thesis, Padova 2010.
- POLLARD Bill, *Habitual Actions*, in T. O'Connor, C. Sandis (eds.), *A Companion to the Philosophy of Action*, Singapore, Wiley-Blackwell 2010, pp. 70-81.
- ROUSSELOT Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan 2012.

RUTA Marcello, *Horowitz does not Repeat Either! Some Considerations About Free Improvisation, Repeatability and Normativity*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics» 2017 (in corso di pubblicazione).

TARASTI Eero, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Milano, Ricordi-Lim 2010.

VELLEMAN David, *How We Get Along*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 2009.

YOUNG James O. – MATHESON Carl, *The Metaphysics of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, 2000, pp. 125-133.

ZEN Gianni, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia 2014.